Warszawa, d. 1 i 15 października 1918 r. № 1 — 2 (137)



Nieznane listy Stanisława i Aleksandry Moniuszków



wydał i objaśnił

Prof. Dr. Adolf Chybiński.

Bibljoteka Ossolińskich we Lwowie posiada dokonane prawdopodobnie przez ś. p. Jana Karłowicza odpisy 13 listów Stanisława Moniuszki i jego żony, ś. p. Aleksandry. Gdzie obecnie znajdują się oryginały, to nie doszło do mej wiadomości. Przypuszczam, że ze zbiorami po ś. p. Karłowiczu przeszły na własność Tow. muz. w Warszawie. Nim ukaże się naukowo opracowana monografja o Moniuszce, warto muzykalny ogół zapoznać z ich treścią, która stanowi szereg przyczynków do biografji Moniuszki i jego poglądów oraz losów kompozycji twórcy „Halki" po śmierci. — Liczby, ujęte w nawias: [ ], oznaczają nr. rękopisu w bibljotece Ossolińskich. Zdania, ujęte w nawias ( ), zawierają komentarz.

I.

[4261] Wielmożny Pan Dominik Szulc w Warszawie, ulica Bednarska — Hotel Smoleński.

Mój młody przyjaciel Pan Jan Karłowicz, po ukończeniu kursów uniwersyteckich, rozpoczyna podróż do znaczniejszych miast Europy, a rozpoczyna od Warszawy, w której kilka tygodni ma zamiar przepędzić. Chciejże Go, Najzacniejszy Panie Dominiku, otoczyć Twem światłem i życzliwością, którą tak hojnie obdarzać lubisz wszystkich pracujących w pięknym celu —

Ja sam ciągle jeszcze piszę *Halkę*, ale już jestem ku końcowi. Zobaczymy się wkrótce niezawodnie. Smuci mnie tylko, że ani słówka dopytać się nie mogę, jak idzie uczenie się tej opery w warszawskim Teatrze.

Więc do pożadanego widzenia się. Polecam się drogiej Waszej pamięci i sercu.

Najżyczliwszy
S. Moniuszko.

1857. m. wrzesień 15/27, Wilno.

(„Halkę" wystawiono w Warszawie w Nowy Rok 1858. Szczegóły podaje A. Poliński w małej biografji Moniuszki, str. 25 i nast.)

2.

[4262] Wielmożny Pan Maurycy Karasowski, Artysta Muzyki — w Warszawie, Krakowskie Przédmieście — naprzeciw Kościoła Ś-go Krzyża. — Zaledwom przeszłego tygodnia pozdrowił stąd Kochanego Pana, znowu nadarza się zręczność przypomnienia się Jego pamięci, przez jadącego zagranicę Pana Jana Karłowicza, bardzo zacnego młodzieńca i wielkiego Muzyki Amatora. Nie mogę korzystniej Mu dopomóc, jak radząc, ażeby udał się do Pana, popierając mojem wstawieniem się, ażebyście w rzeczach muzyki raczyli Go przyjąć gościnnie.

Z niespokojnością oczekuję jakiejkolwiek wiadomości z Waszego Teatru, ale się doczekać nie mogę. Zlitujcie się i choć słówko złe czy dobre napiszcie. Czekałem lat dziesięć, toć już czekać umiem.

Najżyczliwszy sługa
S. Moniuszko.

1857. m. wrzesień 15/27, Wilno.

(p. poprzednią uwagę).

3.

[4263] (List ten — bez adresu — pisany jest prawdopodobnie do J. Karłowicza. Brak również miejsca i daty, które późniejsza ręka dopisała: „Paryż, latem 1858").

Najzacniejszy Panie! Kara Boska z głupimi ludźmi! a ja tu w mojem mieszkaniu posługuję się istotnym Kasparkiem (?!). Wyobraź Pan, co się stało: od 6-ej wiernie czekałem Pańskiego przybycia. Tymczasem na dole, na moim numerze zawieszono klucz obcy, na powadze którego wszystkich łaskawych, chcących mnie pożegnać odprawiono, skazując mnie na niegrzeczną nierzetelność.

Dziękuję Panu serdecznie za Jego uczynność i certyfikatem, jak Orfeusz lutnią, będę złe duchy pograniczne odpędzał. Nie wiem, czy mi się uda jeszcze osobiście Pana pożegnać. Więc teraz do widzenia na rodzinnej ziemi.

Najżyczliwszy sługa
Wtorek. S. Moniuszko.

4.

[4264] (List bez adresu, prawdopodobnie jednak wystosowany do J. Karłowicza). Warszawa, 10/1 71, ul. Mazowiecka 3. — Szanowny Panie, Koncert uniwersytecki odbędzie się niezawodnie za dni dwanaście, a więc 22/10 d. m. stycznia o 1-ej z południa, w Salach Redutowych przy teatrze.

Czekam wiadomości od Pana, bojąc się tylko, czy przyśpieszenie terminu nie zachwieje w zacnem postanowieniu przyjścia nam w pomoc. —

Ślę dwa listy, bo mnie dwa dano adresy, ale tylko *jednej* rezolucji czekam bardzo, bardzo niecierpliwie, bo pojawienie się przestronniejsze, artystyczne Szanownego Pana u nas niewątpliwie wpłynie na powodzenie naszych zamiarów.

Z prawdziwym szacunkiem
Stanisław Moniuszko.

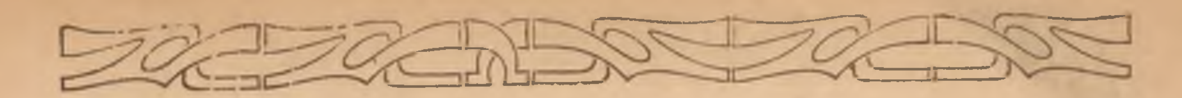
5.

[4265] List identycznej treści por. 4.

6.

[4266] List bez adresu do J. Karłowicza. — Szanowny Panie, nie otrzymując dotychczas upragnionej odpowiedzi, zachwiałem się w moich obliczeniach i pośpieszam uwiadomić, że koncert prawdopodobnie zostanie o tydzień jeden odłożony.

Najżyczliwszy sługa
19/1 71. S. Moniuszko.



7.

|4267| List identycznej treści, por 6. — Następne listy są pisane przez Aleksandrę Moniuszkową do Jana Karłowicza. Podane tu są tylko wyjątki, odnoszące się do St. Moniuszki.

8.

|4268| W lutym 1873 (na odpisie znajdujemy datę: „18 3/15 73“) „... Co do wyszukanych przez Szanownego Pana kompozycji mego męża, do Jego dalszej opieki zostawiam w ręku jego. Za życia męża mojego płacono mu za arkusz kompozycji czy najmniejszą śpiewkę 15 rs Po śmierci płacą 25 rs., ale jeżeli Panu i za 15 rs. uda się zbyć, będę również mu wdzięczna. — Co do Autografu, zupełnie zostawiam do uznania Szanownego Pana, zawsze to będzie cegiełka do Jego pomnika.

(Mylnie zatem twierdzi A. Poliński w swej pracy, str. 73, że zależnie od rozmiaru kompozycji otrzymywał Moniuszko od nakładcy „pięć, częściej tylko trzy ruble“).

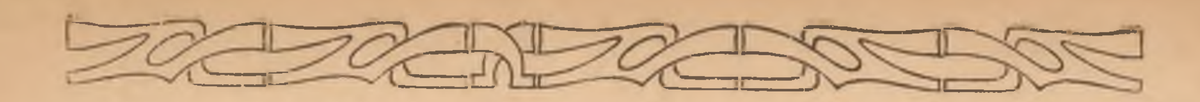
9.

|4270| 10 stycznia 1881, Warszawa. Łaskawy Panie!... Że nie wszyscy.... są Jemu (t j. Janowi Karłowiczowi) podobni, chcę tu tego dowieść, przysyłając na biurko Jego Gazetę Petersburską z artykułem pióra *Wielkiego Walickiego*; jest to wprawdzie tylko tłomaczenie z czytanego już życiorysu ś. p. S. M przez tegoż Walickiego w języku polskim, ale są nowe dodatki, które się podobało zrobić już teraz P. W., i o tych chcę Panu mówić. I tak, zaraz po zgonie ś. p męża mojego Pan Walicki w roli przyjaciela domu zaczął dręczyć mnie wypytywaniem o przeszłości domu naszego, pomimo że podobne przypomnienia nie były właściwe..., ale przypuszczałam, że to była chęć coprędzej skreślenia życia tak zacnego człowieka, a niedokładnie mu znanego z domowego pożycia, conajskwapliwiej więc udzielałam mu nietylko ustnego opowiadania naszego domowego szczęścia, ale powierzyłam mu wszystkie listy, pisane do mnie w ostatnich latach, świadczące, jakie nasze było wspólne pożycie i szczęście domowe, a chociaż P. Walicki nie uznał za stosowne choćby słówkiem wspomnieć o tem. innym powodom to przypisywałam. Dostarczyłam mu także wszystkich dowodów pochodzenia Moniuszków, opartych na dokumentach urzędowych; drukował jednak pochodzenie ich na przypuszczalnych domysłach robiąc je dowolnie według li tylko własnych domniemań... Na moje usprawiedliwienie dosyćby mnie było jeden list wydrukować, w ostatnich dniach pisany do mnie przez mojego męża, a tych mam sporą ilość, jakie było nasze pożycie i jak mąż mój tylko w domu swoim był szczęśliwy, ale Pan Walicki, autorskim talentem uniesiony, pozwolił sobie twierdzić z powagą świadomości stosunków familji, wcale nie będąc ich świadomym, mając tylko księgarską styczność z moim mężem, daje taki dowód w tym artykule, „jaką byłam żoną, że po trzech latach ożenienia się Sta(nisława) i głównie z *tego powodu* wszyscy zaczęli nim pogardzać, jak równie za to, że grał na organach u Ś-go Jana“. Jakże się Panu podoba to śmieszne kłamstwo? On *całą Litwę* dla siebie miał zjednaną... Broni to wprawdzie autora krzywdzących dodatków ruskiej gazety, że rzucając je na brzegu Newy, nie sądził, że oprze się o brzegi Wisły, a tem mniej, że doszła do rąk pokrzywdzonej, i dlatego, pisząc po polsku, nie umieszczał tych *szczytnych dodatków*, jednem słowem, malutki to człowiek, choć niebotycznej urody (!) i muszę przyznać, że Warszawianie lepszy mieli pogląd na Jego osobistość, jak *wy, Litwini*“.

(Walicki wydał o Moniuszce pracę w Warszawie, 1873; por. też pracę Polińskiego, str. 19).

10.

|4271| „Warszawa, d. 25 grudnia 1883 r.“ „....Mój mąż w Niemczech pobierał nauki i wysoce cenił znajomość muzyki u Niemców.“



11.

[4272] List z 1 czerwca r. 1884 wymienia między innemi „Tańce hiszpańskie“ St. Moniuszki.

(O istnieniu tej kompozycji, poprzedzającej słynne, dziś już — osławione „Tańce hiszp.“ Moszkowskiego, nie wspomina Poliński w swej pracy).

12.

[4273] (Warszawa) 8 lipca 1888 r. Oboźna 4. — (Po podziękowaniu Janowi Karłowiczowi za artykuł o Moniuszce w „Echu muzycznem“ pisze dalej p. Moniuszkowa:) „...donoszę jeszcze, że w tych dniach był tu u mnie baron Gustaw Mantejfel i zapotrzebował na cel dobroczynny „Sonetów Krymskich“ do Rygi. Koncert ma być na wielka skalę z całą siłą muzyczną, a będzie prawie pierwszą zręcznością (!) wykonania muzyki naszej większych rozmiarów przed światłą muzykalnością niemiecką, a przed którą zawsze marzył Stanisław zaprodukować swoje prace, a że w Rydze jest podobno i garstka *naszych Litwinów*, to i im miło będzie swoich ludzi słowa i muzykę posłyszeć...“

(Poliński wspomina op. c. str. 72 o istnieniu listu Moniuszki do Sikorskiego z r. 1855, gdzie M. twierdzi, iż *nie* jest Litwinem).

13.

[4274] List z 15 kwietnia 188...?

„...Piękna myśl Pańska drukować listy Stanisława niezrozumianą zostanie przez tych, którzy autora nie znali. Mam spory pakiet tych drogich pamiątek i, jeżeli pozwoli Szanowny Pan, przyślę Mu je do przeczytania dla ocenienia niezwykłej zacności Artysty i człowieka..., jakim był mężem, ojcem i pobłażliwym człowiekiem dla ludzi; różnie go prześladowali a nie uległ, czysta dusza do lepszych dążeń *Polaka i Artysty*, wzniosłe serce, myśli; należąc oddawna do Nieba, nie do ciężkiego życia przywykał. Ta Jego nieświadomość zasługi swojej .. był skromnością wzorową, jaka to szkoda, że ludzie nie umieli (mu) osłodzić choć trochę Jego życia, za życia żeby połowę miał tego uznania, którem po śmierci Jego otoczyli, czegoby nie wykonał z dzieł swoich artystycznych, mając to natchnienie i łatwość tworzenia; jedno małe powodzenie materjalne, dla ułatwienia życia swojej ukochanej Rodzinie, ożywiało go natychmiast pracą. Dla muzyki było mu najmilszą robotą i całą nagrodą Artysty, kiedy sam zagrał, jak był z czego kontent, nie pokazywał tego nikomu do aprobaty, póki sam nie zanucił dla swoich domowych; a jeżeli ja albo które z dzieci zaaprobowało, był już zadowolniony i naczysto przepisywał, a obcym już z pewnością nie zmienił; jeśli ktoś mu swój zrobił zarzut albo zmianę, wtenczas przestronnie się tłumaczył i myśl swoją bronił, nic jednakże nie przerabiał póty, póki nie przekonał raz powziętej myśli, już raz wyjawioną zgodę wysoce cenił; łagodny charakter, oburzał się jednak na najmniejszą myśl przeciw raz obranej drodze, czystości swego rodzinnego gniazda, kraju i religji (bronił), oburzała go szarlatanerja artystyczna narazie, ale pomimo to starał się wynaleźć jakąkolwiek dobrą stronę w tymże człowieku, jeżeli się to udało; kontent był uniewinnić przed ludźmi, broniąc go gorąco, ale sam już nie miał do niego ufności“. . . . .

. . . .

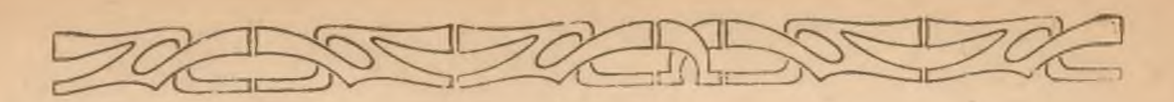
„Niełatwy p. N......ski i nieprzebłagany Moniuszki kolega. nie dał do przepisania nut, które pod kluczem stale ma u siebie. Jeżeli wolno, proszę o wykonanie uwertury „Bajka“, a po koncercie, co napiszą Niemcy, marzeniem to było biednego Stasia i moim...“

(Mowa tu o „Sonetach krymskich“, trzymanych „pod kluczem“ przez N...).

14.

[4276] List z 27 lipca 188...? (1888?).

Donosząc J. Karłowiczowi o trudnem położeniu finansowem, pisze pani M. dalej: „Co do nut, mogą być dla Pana wybrane, proszę zostawić w swoim zbiorze,



odesłać resztę, kiedy jaknajdłużej będą potrzebne. Co do „Sonetów“, są w ręku nieuczynnego Pana Z. N....skiego, który nawet do przepisania dotąd nie raczył pozwolić, są więc ludzie mniej uczynni, a jednak jednego fachu, choćby już nieżyjącego muzyka....: *na orkiestrę Tańce Hiszpańskie i Polonez*, proszę, będę szczęśliwa, kiedy już w bibljotece swojej Pan zostawi nazawsze...“

15.

[4280] List bez miejsca i roku, identyczny z nr. 9.

D-r. JÓZEF REISS.

O impresjonizmie w muzyce.

Artykuł niniejszy jest zwięzłem streszczeniem wykładów, które autor wygłosił swego czasu w Krakowie.

1. Śledząc zmiany i fluktuacje prądów we wszystkich dziedzinach sztuk pięknych, dochodzi się do uogólnienia, że wszelkie kierunki artystyczne, właściwe czy to poezji czy malarstwu, przenikają na samym końcu do muzyki, że zatem muzyka reprezentuje je zawsze, jako ostatnie ogniwo rozwojowe w ewolucji artystycznych zjawisk.

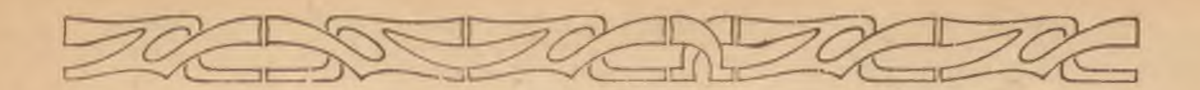
Dowodem tego np. *renesans*. O ile wcześniej wkracza do poezji duch kultury helleńskiej, aniżeli do muzyki, która dopiero u schyłku 16. w. stara się skupić promienie, odbite od zwierciadła poprzedniej epoki, i stwarza — jako refleks klasycznego dramatu — *operę*, rzekomą syntezę poezji i muzyki. Inny przykład: *Romantyzm* na przełomie 18 i 19 — w. W poezji ustąpił on już z pola, gdy dopiero znacznie później znalazł ujście w muzyce i skrystalizował się w twórczości Schuberta, Chopina, Berlioza, Schumanna.

Albo weźmy takie zjawisko, jak *naturalizm*; wyszedł on z pozytywizmu, a, przeszedłszy wszystkie dziedziny życia umysłowego i artystycznego, wkroczył ostatecznie w pochodzie swoim na samym końcu do muzyki u schyłku 19. w. — *w operze*, jako *weryzm* (Bizet, Mascagni, Leoncavallo, Puccini,) — *w symfonicznej* muzyce, jako charakterystyczny poemat, reprezentowany przez *R. Straussa*. —

To samo zjawisko powtarza się *w impresjonizmie*, reprezentującym doniedawna ostatnią fazę w rozwoju muzyki. Określenie impresjonizmu jest niemal niemożliwe do ujęcia. Bo, jeśli już romantyzm uchyla się z pod wszelkiej definicji i ściśle określonej formuły, to tembardziej impresjonizm ze swojem bogactwem cech charakterystycznych w formie i w treści.

Pierwotnie oznaczał *impresjonizm* pewien kierunek w malarstwie, poczem rozszerzyło się znaczenie tego pojęcia: z dziedziny czysto malarskiej przeszczepiono tendencje impresjonizmu na pole wszelkich przejawów artystycznych, a nawet w dziedzinę, odległą od sztuki tak, że z czasem *impresjonizm* stał się *syntetycznem określeniem* pewnego *ideału kultury*, pewnego poglądu życiowego. Uogólniając pojęcie impresjonizmu i klasyfikując je, zatracono zwolna jego pierwotne znaczenie.

Impresjonizm był bowiem wykładnikiem nowej **techniki malarskiej**, opartej na migawkowem *wrażeniu* czyli *impresji*. Nazwę otrzymał impresjonizm od obrazu Klaudjusza *Monet*, zatytułowanego „Impression“ i wystawionego w r. 1874. W obrazie tym jednoczą się wszystkie znamiona techniki impresjonistycznej. Treścią jego jest wschód słońca nad wybrzeżem morskiem. Z poza delikatnej mgły wychylają się niewyraźne sylwety nadbrzeżnych domów, wież kościelnych i niknących po wodzie statków. Są to barwne plamy, których kontury są zatarte i nie-



uchwytne. Światło wschodzącego słońca drga w zygzakowatych linjach nad zwierciadłem wody. Obraz przedstawia moment walki między nocą mgły a światłem słonecznem; pasowanie się barw wody i nieba, wzajemny stosunek barwnych plam, przedstawiających przedmioty, a światła, przesyconego temi barwami. Tony ich zlewają się i stapiają wzajemnie

Dla malarza tkwi w tej harmonji i grze barw nowe piękno, nowe zjawisko artystyczne. To optyczne przeżycie budzi w nim uczucia, *impresję*, która zapładnia jego wyobraźnię i w obrazie przetwarza się w widomą formę. Głównym celem malarza było uchwycenie i oddanie barwy z jej bogactwem tonów, mieniących się tysiącem efektów i odcieni, zlewających się w nieuchwytne harmonje. W malarstwie impresjonistycznem barwa nie jest tylko środkiem, jak w dawniejszem malarstwie — do wypełnienia pewnej formy, lecz samoistnem, realnem zjawiskiem, które dla artysty staje się *problemem* artystycznym. Problem impresjonizmu jest problemem światła; *obrazy* impresjonizmu — to *poematy światła*. Malarz stara się o ujęcie owych przelotnych, zmiennych efektów świetlnych, któremi gra atmosfera, i o przetopienie ich w barwne harmonje. Stąd to malarze impresjonizmu rzucają swoje atelier, gdzie jest tylko światło odbite, a wybiegają na wolną przestrzeń, tam gdzie istotnie jest pełne, absolutne światło *„plein-air"*, i tam śledzą jego działanie na wszystkie zjawiska barwne.

Znika dawniejsza metoda szarego malowania, owego brunatnego „Grau in Grau", a natomiast zjawia się na obrazach impresjonistów światło, które drga, połyskuje, mieni się wszystkiemi kolorami tęczy, ma ruch i prawdę życia.

I to nietylko światło słoneczne, lecz i blade światło księżyca, czy sztuczne światło lampionów, gazu, elektryki odgrywa decydującą rolę w malarstwie impresjonistycznem

Jak przenosi malarz na płótno owe harmonje barw i jak wywoływa iluzję rzeczywistości i jak odtwarza impresję światła? Do tego celu służy zupełnie nowa technika.

Dawniejsze malarstwo posługuje się barwą, zmieszaną na palecie, a więc, chcąc wydobyć pewien ton, preparuje go poprzednio i gotowy nakleja niejako na płótno. Tymczasem impresjonizm opiera się na zasadzie, że barwę należy *wydobyć* na płótnie, że należy malować tak, jak barwa (raczej wrażenie koloru) powstaje, a więc nie mieszać poprzednio barw, lecz malować czystemi barwami t. j. nakładać czyste, czyli zasadnicze farby na sposób akwareli drobnemi plamami obok siebie tak, że siatkówka przywraca niuansę kolorystyczną, łącząc ze sobą cząsteczki barw. A więc malarz nie daje gotowego wrażenia, lecz działanie pozostawia *procesowi* fizjologicznemu, który dokonywa *syntezy* drobnych plam *w jedność* optyczną.

W malarstwie impresjonistycznem nie idzie o szczegóły; one nikną wśród barwnych plam; całość jest raczej *naszkicowana*, jako refleks przelotnych wrażeń.

Tę nową formę wyrazu, pełną sugestywnej siły, wykształcili najpierw *Japończycy*, chwytający w swych rysunkach migawkowe wrażenie z niedościgniętą pewnością i czułością fotograficznej kliszy.

W impresjonizmie *barwa* bierze ostateczną przewagę nad konturem, rysunek rozpływa się w nieuchwytne formy bez ściśle określonych linji; — dochodzi się wprost do negacji linji w myśl zasady malarza francuskiego *Delacroix*: że właściwie linja nie jest czemś konkretnem, jeno wytworem wyobraźni.

Oto są zasadnicze pierwiastki impresjonizmu w malarstwie, raczej techniki malarskiej, ujęte krótko i bez najsłabszej pretensji do ścisłości fachowej.

*
* *

2. Pojęcie impresjonizmu przeszczepiono w dziedzinę *innych sztuk pięknych*, a więc w poezję i muzykę, znajdując pewne pokrewne i analogiczne cechy w ogólnym ich charakterze. Analogię impresjonizmu malarskiego stanowił w poezji *symbolizm*, którego drogę utorowało *znowu* malarstwo, gdyż prerafaelici angielscy z Rosettim na czele, nawiązujący do abstrakcyjnej, uduchowionej sztuki wczesnego renesansu włoskiego, Bottirellego. (Francja, Belgja stała się ojczyzną wielkich symbolistów).



Poezja Verlaine'a, Baudelaire'a, Maeterlincka — to mistyczno-wizjonerski świat fantazji, to sen, tajemnicza tęsknota, marzycielska zjawa, daleka od tego, co daje rzeczywistość. Świat realny istnieje tylko jako źródło i tło *nastroju*. Nastrojowość (impresyjność) jest też wytyczną cechą tej sztuki. I tu tkwi łącznik między nią a romantyką. W romantyce na pierwszy plan wysuwa się życie wyobraźni; ten sam w niej marzycielski pierwiastek, ta sama subtelność uczuć i ta sama wytworna, niepowszednia szata zewnętrzna formy — Pierwiastek *nastrojowości* jest też głównym momentem łącznym pomiędzy ogólnym prądem impresjonistycznym, a muzyką impresjonizmu.

W epoce, poprzedzającej impresjonizm, spotykamy zjawiska, mogące uchodzić za zwiastunów tego prądu w muzyce.

W sztuce bowiem, jak i w życiu niema przerw, niema nieuzasadnionych przeskoków, lecz stały i logiczny rozwój i kolejne następstwo ewolucyjnych ogniw, splatających się w łańcuch przyczyn i skutków. To też impresjonizm muzyczny nie jest przejawem nagłym i oderwanym od tła rozwojowego, lecz łączy się organicznie z przeszłością.

Podobnie jak malarstwo impresjonistyczne uważa za swego poprzednika twórczość Velasqueza i w jego technice znajduje mnóstwo czynników pokrewnych czy wspólnych, tak i muzyka impresjonizmu może nawiązać do twórczości poprzedniej epoki, zwłaszcza **romantyki** i tam znaleźć przeczucie swoich dążeń, nietylko w ogólnym wyrazie nastrojowym, ale nawet w technice i formie. — Jeśli bowiem nastrojowość jest zasadniczą cechą impresjonizmu, to *nastrojowcem* w najgłębszem znaczeniu tego pojęcia jest — *Chopin*.

Preludja, Mazurki są absolutnym wykładnikiem nastrojowości, najdoskonalej odzwierciadlają grę uczuciowych fal i chwytają najlżejsze drgnienia chwilowych, przelotnych nastrojów. Typem impresjonizmu są *Nokturny*, natchnione poematy nocy, czy to jej *grozy*, czy jej *księżycowych* blasków. Nastrój nocy — to ulubiony temat romantyki (Heine — Słowacki) i współczesnego impresjonizmu (w malarstwie Whistler).

Pokrewny Chopinowi *Schumann* ma w muzyce swojej mnóstwo rysów impresjonistycznych, jeśli ogólnie przez impresjonizm zrozumiemy rozmaitość i bogactwo *nastrojowe* w muzyce. Dość wskazać na Schumanowskie *Nachtstücke*, *Phantasie-Stücke*, *Kinderscenen*.

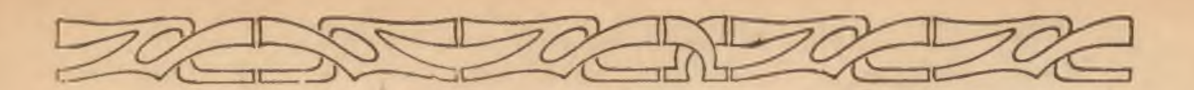
Obok *Chopina*, uchodzącego słusznie za zwiastuna impresjonizmu muzycznego i zajmującego takie samo stanowisko wobec muzyki dzisiejszej, jak *Słowacki* wobec modernizmu poezji, zbliża się najbardziej charakterem swej twórczości i techniką do impresjonizmu muzycznego *Franciszek Liszt*, oczywista, nie Liszt — wirtuoz, pjanista, znany ogółowi tylko z tej strony, lecz Liszt, samotny poeta, kompozytor natchnionych *Harmonji poetyckich i religijnych* i cyklu, zatytułowanego *Rocznik pielgrzyma* w 3 częściach.

W muzyce naszej mamy typowego impresjonistę *Juljusza Zarembskiego* (zm. 1884). Uczeń Liszta, świetny pjanista, nie znalazł należytego zrozumienia wśród współczesnych tak, że jego kompozycje fortepjanowe, świetne pod względem formy, interesujące swą egzotyczną *harmonją*, uległy zapomnieniu ze szkodą dla naszej kultury artystycznej.

* * *

3. *Nastrojowość* jest zasadniczym rysem impresjonizmu. Lecz w tem nie wyczerpuje się istota impresjonizmu. Główne cechy jego są raczej natury *technicznej*, aniżeli psychicznej. Podobnie jak w malarstwie impresjonistycznem tak i w muzyce impresjonistycznej problem dźwięku, a raczej *barwy dźwiękowej* staje się ostatecznym celem.

W malarstwie dawnem główną rolę gra rysunek o ścisłych konturach i linjach, zamykających i określających formę. Rysunkowi i konturom linji odpowiada w muzyce rysunek melodyjny, *linja melodyjna*. Piękno muzyki dawniejszej tkwi w melodji; jej wyraziste kontury, symetrja budowy, niemal *schemat* budowy powoduje, że, słuchając początku (poprzednika), domyślamy się dalszego postępu melodji,



(następnika). Zestawmy obok melodji dawnego typu kompozycję, której charakter i technika wprowadza nas odrazu w odrębny świat i wykazuje różnicę stylów, odsłania przepaść, dzielącą od siebie epoki i ich środki wyrazu. Jest to Chopina *Prelud* A-moll. O melodji mówić nie można; znika dawna, konsekwentna linja melodyjna, dawna symetrja budowy.

Natomiast pełzają jakieś strzępy melodji, urwane motywy, które milkną zaraz, zaledwo tylko wyłonią się na powierzchnię.

Zamiast szerokiej, rozwiniętej frazy melodyjnej zjawia się krótki *motyw*, jako wykładnik uczuciowy.

Dalej: obok melodji, dominującej wyłącznie w dawnej muzyce, występuje nowy czynnik: *tło harmoniczne*; nie jest to już stereotypowy akompanjament, lecz kombinacja harmonicznych barw, *koloryt harmoniczny*, stanowiący podłoże nastrojowe dla melodji.

Harmonja tego preludu zwraca naszą uwagę: Jest to jednostajnie wijąca się figura basowa, zionąca z powodu swej struktury harmonicznej rozpaczliwą pustką. Są w niej przykre dla ucha dysonanse: zamiast czystych interwali potrącają o siebie bezpośrednio zmniejszone i zwiększone oktawy, wytwarzające specyficzną barwę harmoniczną.

Beznadziejnym smutkiem, *przygnębieniem* tchnie kompozycja: *Stąd* te środki techniczne, pozbawione zewnętrznego, zmysłowego piękna Przeciwnie kompozytor nie cofa się nawet przed odpychającym środkiem—brzydotą, byle tylko znaleźć równoważnik muzyczny dla nastrojowej treści. *Moment charakterystyczny, realizm* bierze górę nad utartem pojęciem piękna, nad wygładzoną formą zewnętrzną.

W preludzie A-moll niema symetrji, niema schematu architektonicznego; nastrój, treść — stwarza formę. Dawna, tradycyjna forma ulega rozbiciu: powstaje *impresja*, bezpośredni refleks psychicznego przeżycia.

Techniką środków muzycznych postawił nas prelud A-moll na progu nowej sztuki: Uderza w niej zanik dawnej symetrycznej melodji, zanik schematycznej architektury. Zjawia się dysonans, jako samodzielny czynnik (obok konsonansu) i jako środek charakterystyki, dysonans w swojej odpychającej formie — już jako zgrzyt, jako *jaskrawa plama*.

I tu nowa analogja z malarstwem.

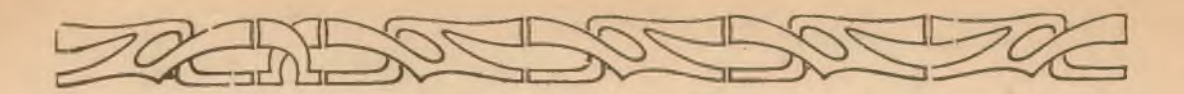
O ile linja melodyjna odpowiada konturom rysunku, o tyle barwę malarską utożsamia się z harmonją muzyczną. *Harmonja stwarza więc kolorystykę dźwiękową*.

Już romantyka usuwa na coraz dalszy plan rysunek melodyjny na rzecz kolorystyki harmonicznej, a modernizm, zwłaszcza impresjonizm niemal na tym pierwiastku wyłącznie buduje swoją sztukę. I posługuje się harmonją zupełnie na wzór barwy w malarstwie impresjonistycznem t. j. nie przenosi gotowych już, zmieszanych poprzednio na palecie muzycznej barw harmonicznych, czyli akordów, według schematycznych prawideł, lecz zestawia obok siebie dźwięki, na pozór nieharmoniczne, sprzeczne, jaskrawo dysonujące, a jednak zespalające się na „siatkówce słuchowej", we wrażeniu akustycznem w niezmiernie delikatną harmonję.

A więc ta nieuchwytna *barwa harmoniczna*, ten nowy świat dźwięków jego *fizjologiczne* działanie na nasze nerwy i budzące się pod jego wpływem wrażenia— *impresje dźwiękowe — oto problem muzycznego impresjonizmu* (analogicznie z problemem światła, barwy w malarstwie impresjonistycznem). Nie idzie tu zatem o działanie psychiczne, o mowę dźwięków, jako głosu serca, o poetycką treść muzyki, lecz głównie o wrażenie akustyczne na zmysły i nerwy.

I w tem tkwi główna różnica między impresjonizmem a *romantyką* muzyczną: W romantyce chodzi o abstrakcyjne, psychiczne działanie dźwięku. Trafnie nazwano muzykę romantyczną—*„muzyką serca"*. E. T. A. Hofmann marzy o serafícznych harmonjach, jakby z harfy Eola dobytych, mistyk Novalis w dźwięku upatruje tajemniczych głosów bytu, słowem muzyka przenosi się w jakieś transcedentalne sfery, poza świat realny, poza granicę swego czysto fizjologicznego działania.

W impresjonizmie dokonywa się reakcja: powstaje dźwięk, jako problem akustyczny, jako czynnik, działający na *nerwy*. Stąd muzyka impresjonizmu to



nie muzyka serca, lecz *muzyka nerwów*, oczywista, nie tych nerwów beznerwowych, nieczułych na lżejsze podmuchy zmysłowych wrażeń, ale nerwów *wrażliwych*, reagujących na najdelikatniejsze wibracje, może nawet i *patologicznie* wysubtelnionych i przeczulonych.

Oto druga cecha muzyki impresjonistycznej.

* * *

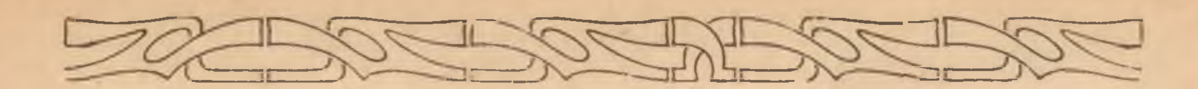
4. Gdzie zrodziła się ta sztuka? Ojczyzną impresjonizmu w muzyce — jak i w malarstwie — była *Francja*, zaś głównym przedstawicielem tego kierunku był zmarły przed niedawnym czasem kompozytor francuski *Claude Debussy*. Twórczość jego wyrosła na tle walki narodowej przeciwko *Wagnerowi*. Hasło tej walki rzucili kompozytorzy francuscy, grupujący się około *Cezara Franka*. Celem ich było stworzenie narodowej muzyki, którąby przeciwstawić można wszechwładnemu wpływowi Wagnera. Sam Debussy wystąpił ze śmiałą i poniekąd paradoksalną krytyką muzyki niemieckiej w szeregu artykułów, umieszczonych w „*Revue blanche*", odmawiając Niemcom subtelniejszego smaku: muzyka germańska jest — zdaniem jego — zbyt intellektualna, refleksyjna, sztuczna, brak jej bezpośredniości i prostoty; z niemieckich kompozytorów uznaje Debussy tylko Bacha, Mozarta i Schumanna. Muzyka musi wyzwolić się z pod przewagi uczonego aparatu, musi zrzucić z siebie sztuczność, pedanterję i pozbyć się wszelkich pretensji literackich i filozoficznych. — Ideałem Debussy'ego jest muzyka dawnych mistrzów francuskich XV i XVI wieku i clavecinistów z J. F. Rameau na czele; u nich bowiem są cechy, właściwe romańskiej naturze: naturalność, jasność, wytworna prostota, wdzięk, piękno formy.

W myśl założenia, ze muzyka francuska winna wstąpić na drogę prostoty i wrócić do wzorów prymitywów, unika Debussy zawiłej kontrapunktyki, polifonicznej kombinacji głosów, a utrzymuje swą muzykę w najprostszej *homofonji*. W tem tkwi zasadnicza różnica między nim a C. Franckiem, imponującym polifonistą. Że jednak Debussy umie świetnie władać formą polifoniczną w duchu beethovenowskim, dowodzi tego jego *kwartet smyczkowy* op. 10 G. moll, gdzie t. zw. „praca tematyczna" jest ściśle i konsekwentnie przeprowadzona, a cała kompozycja oparta jest właściwie na jednym motywie melodyjnym.

Istota muzyki Debuss'ego polega na *kolorystyce i obrazowości* akustycznej, którą Debussy osiąga zapomocą nowych środków technicznych i formalnych. W swoich „nowatorskich" tendencjach miał jednak Debussy kilku poprzedników. W pierwszym rzędzie *Chopin*, jako najsubtelniejszy *nastrojowiec* i twórca nowych światów *harmonicznych*, dalej *Schumann*, mistrz minjatury i Edward *Grieg*, u którego występują owe charakterystyczne efekty harmoniczne, użyte dla barwy dźwiękowej, właściwe Debussy'emu, w końcu naczelny przedstawiciel muzyki „młodo-rosyjskiej" *Modest Mussorgski* (1835 — 1881), u którego pierwiastek *charakterystyczny* bierze górę nad *pięknem* formalnem i dla wiernego, *realistycznego* odmalowania nastroju nie cofa się przed najjaskrawszym dysonansem.

Stylistyczną cechą muzyki Debussyego jest odrębny koloryt harmoniczny. Debussy osiąga go zapomocą nowego systemu tonalnego, wybiegającego poza dotychczasowy dualizm tonalny *moll i dur*: oto buduje gamę *bezpółtonową*, złożoną z pięciu całych tonów, czyli *pentatonikę*, pozbawioną nuty charakterystycznej, a więc np.: c. d. e. fis. gis. ais. i na tych tonach opiera akordy, różniące się od dawniejszych trójdźwięków djatonicznych, konsonansowych tem, że zamiast czystych kwint, występują w nich kwinty zwiększone, a harmonje, w ten sposób powstałe, są *trójdźwiękami zwiększonemi* np.: c. e. gis. Rozszerzone do akordów septymowych i nonowych pozwalają, one dzięki zamianom enharmonicznym, na nieskoskończoną liczbę nowych kombinacji harmonicznych i tem samem nowych efektów *kolorystycznych*, nadających egzotyczną barwę muzyce.

Nastrojową treść i charakter muzyki Debussy'ego niepodobna określić słowami. Jest to muzyka niezmiernie wykwintna, miękka, subtelna, eteryczna, chwilami wprost niematerjalna, a przytem lubieżnie zmysłowa, jak owo środowisko przerafinowanej kultury, które ją stworzyło. Jej bezpośrednie działanie na nerwy wytwarza duszną atmosferę zmęczenia, rozstroju.



Muzyka Debussyego jest *obrazowa,* podobnie jak w malarstwie impresjonistów, tak i u niego *pejzaż* odgrywa naczelną rolę: zarówno w kompozycjach fortepjanowych, jakby minjaturach, jak i w orkiestralnych mamy barwne obrazy nastrojowe, opatrzone odpowiedniemi tytułami: „Images", „Estampes", „Wyspa rozkoszy", „Popołudnie Fauna", „Nokturny", „Morze" i t. p.

Dramatyczna muzyka do *Maeterlincka* „Pelleas i Melisanda" stawia Debussy'ego w rzędzie symbolistów. Prerafaelistyczna subtelność środków technicznych i wyrazu muzycznego, unikanie wszystkiego, co trąci konwenansem w melodji, rytmie i harmonji, śpiew, przeobrażony w monotonne recitativo, instrumentacja o ponurym kolorycie stwarzają wizję nierealnych światów i rozsiewają atmosferę, której siła nastrojowa wywiera sugestywny czar.

W osobie Debussy'ego traci Francja jednego z największych kompozytorów, artystę o wykwintnej, wyrafinowanej kulturze. Odrębny ton muzyki Debussy'ego wywarł od pierwszej chwili tak silny wpływ na współczesne pokolenie kompozytorów, że jej narkotyczne działanie określono, jako epidemiczną psychozę „*debussytis*". Wszelako jej odrębność i swoisty charakter nie pozwalaja w rzeczywistości na naśladownictwo, gdyż to, co u Debussye'go jest zaletą, przeradza się u naśladowców w karykaturalną groteskę.

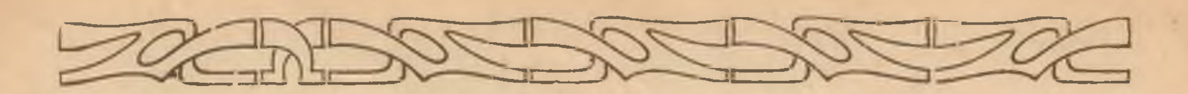
FRANCISZEK BRZEZIŃSKI.

Zasadnicza reforma wykształcenia muzycznego.

Reforma pedagogiczna, którą tu w najogólniejszych zarysach przedstawić pragnę, nie została, o ile mi wiadomo, nigdzie dotychczas wprowadzoną; nie spotykałem się nawet z projektem takiej reformy, wyraźnie sformułowanym; a jednak myśl o niej tak się sama narzuca i tak jest prosta, że dziwić się trzeba, iż dotychczas nie przybrała form konkretnych. Jako muzyk, mam zamiar mówić tylko o wykształceniu muzycznem; po części jednak to, co powiem, dotyczy stosunków społeczeństwa do sztuk pięknych wogóle.

Zbytecznem byłoby rozwodzić się nad tem, jak dużą rolę w życiu społeczeństw kulturalnych grają sztuki piękne. Można śmiało powiedzieć, że niema prawie wykształconego człowieka, któregoby w większym lub mniejszym stopniu nie interesowały bądź literatura piękna, bądź teatr, bądź muzyka lub sztuki plastyczne. Wchodzą one coraz więcej w zakres naszego codziennego życia, przestają być przedmiotem zbytku, udziałem pewnej tylko warstwy ludzi wybranych, a natomiast stają się potrzebą duchową wszystkich niemal ludzi inteligentnych; stają się też najczęstszym tematem ich rozmów, osią życia towarzyskiego. W dziwnej, powiedziałbym w niepojętej sprzeczności z tą powszechną potrzebą, z tem powszechnem zainteresowaniem, pozostaje zakres wiadomości, jakie nam o sztukach pięknych daje nasze spółczesne wychowanie — czy to szkolne, czy domowe. Obowiązani jesteśmy uczyć się takich nieraz szczegółów z geografji lub historji, których znajomość nigdy nam się na nic nie przyda i które też coprędzej zapominamy. Natomiast nie otrzymujemy nawet elementarnej wiadomości o tych rzeczach, które ciągle otaczać nas będą, o których wygłaszać będziemy nieraz nasze zdanie, o których zatem powinniśmy mieć jakie takie pojęcie.

Pozorny wyjątek stanowi literatura piękna własnego narodu; — mówię „pozorny", gdyż i ona nie jest traktowana, jako sztuka, nie jest wykładana na tle literatury powszechnej, lecz jako jeden z działów piśmiennictwa narodowego. Nie można przecież mieć należytego pojęcia o sztuce narodowej, jeżeli się nie zna sztuki w ogólności. Tymczasem, o literaturze pięknej innych narodów dowiadują się uczniowie



tylko niekiedy, — i to dorywczo, — przy nauce obcych języków. Jeszcze bardziej skąpe są wiadomości o innych sztukach pięknych, jak architektura, rzeźba, malarstwo, sztuka dramatyczna; czasem tylko przy nauce historji powszechnej zdarza się jakaś krótka wzmianka o największych artystach danej epoki; wiadomości o muzyce nie wchodzą już zupełnie w zakres ogólnego wykształcenia. Ten i ów, po ukończeniu nauki szkolnej, zdobywa trochę wiadomości o sztukach pięknych przez czytanie, podróże, zwiedzanie galerji lub chodzenie do teatru i na koncerty; po większej części jednak są to wiadomośei urywkowe, nieuporządkowane, częstokroć błędne. Stąd ta przepaść pomiędzy sztuką i publicznościa, ta pogarda artystów dla „tłumu, który się tna sztuce nie zna". A przecież od tej publiczności, od tego „tłumu" zależy często byt artystów, zależy nawet poprostu poziom kultury artystycznej w danym kraju. Rzecz jasna, że gdzie ogół społeczeństwa nie ma wyrobionego smaku, gdzie t. zw. publiczność gustuje w tandecie, tam musi plenić się tandeta, a prawdziwa sztuka musi jej ustępować miejsca. Choćby wśród takiego społeczeństwa rodziły się największe talenty, choćby znalazły się jednostki miłujące i popierające prawdziwą sztukę, sztuka nie może naprawdę zakwitnąć, nie znajdując oddźwięku wśród ogółu. Większość artystów albo emigruje albo się marnuje. gdyż produkcja stosuje się do konsumpcji. Może w większej jeszcze mierze, niźli inne sztuki piękne, zależna jest od otoczenia czyli od społeczeństwa — muzyka. Czyż np. opłaci się utworzenie pierwszorzędnej orkiestry symfonicznej tam, gdzie gust publiczności nie wychodzi po za marsze wojskowe lub pot-pourri z najgorszych operetek? Czyż potrzeba wielkiego kapelmistrza do dyrygowania walców sezonowych lub kabaretowych melodji? Czyż utalentowany kompozytor znajdzie wydawcę na utwory wartościowe, których nikt nie kupuje? Wydawcy rzadko kiedy bawią się w działalność ideową, do jakiej powołaną jest np. Kasa Mianowskiego lub Akademja Umiejętności. Cóż może zapłacić wydawca za najpiękniejszy kwartet smyczkowy? poprostu nic; nie wyda go, nawet za dopłatą ze strony autora; najbanalniejszy walczyk lub kontredans z modnej operetki, ułożone przez jakiegoś muzykanta z pod ciemnej gwiazdy, więcej znajdą łaski w jego oczach, niż najgenjalniejsza symfonja albo sonata — czemu się zresztą nie można dziwić, wobec różnicy popytu na jeden i drugi rodzaj utworów. A wirtuozom czyż mamy się dziwić, gdy grają lub śpiewają utwory bezwartościowe albo ograne do niemożliwości? Przecież o ich powodzeniu nie decyduje zdanie kilku znawców, tylko smak ogółu. Nie dziw zatem, że grają i śpiewają to, co się temu ogółowi najbardziej podoba. Można tedy śmiało powiedzieć, że każde społeczeństwo ma taką muzykę, na jaką zasługuje. Jeżeli więc zależy nam na podniesieniu poziomu kultury muzycznej, to za *najwążniejsze zadanie* powinniśmy uważać *wykształcenie muzyczne ogółu.*

(D. c. n.)

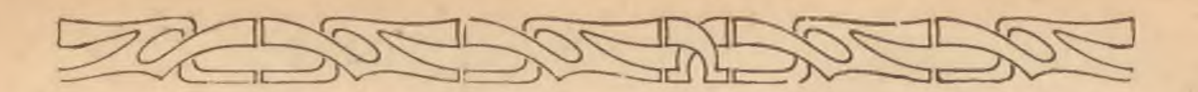
M. J. PIOTROWSKI.

System Riemanna

jego historja, treść, zalety i wady w porównaniu z innemi systemami harmonicznemi.

Wielki rozwój nauki i sztuki zapoczątkowany we Włoszech w XV wieku, ogólnie zwany humanizmem — rozbudzi też, już w XV a szczególniej w XVI stuleciu żywszą twórczość i na polu muzyki.

Muzycy włoscy XV w., opierając się na elementach ludowych, piszą villanelle, frottolle. Z drugiej strony, wzorując się na utworach greckich, komponują ars de sonetti—to jest melodje, według których należy wypowiadać dany sonet, inaczej mówiąc sposób wypowiedzenia danego sonetu. Muzyka w tego rodzaju kompozycjach



gra rolę drugorzędną, towarzyszącą w stosunku do sztuki poetyckiej — wysuwającej się na plan pierwszy.

Studja nad muzyką klasyczną wywarły wpływ nietylko w sferze muzyki praktycznej ale i teorji: Praca naukowa Zarlina jest najlepszym tego wyrazem.

Wiadomem jest, że w Grecji, ale i nietylko w Grecji, w Indjach, Egipcie, Arabji kwitła nauka akustyki. Zajmuje się ona alikwotami, to jest dźwiękami towarzyszącemi. Nauka ustala wzajemny stosunek tonów, dając podwalinę wiedzy o interwalach. Rozróżnienie interwali wielkich od małych też do świata starożytnego należy. Ptolomeusza uważać należy za most łączący świat starożytny z Zarlinem-ojcem dzisiejszej, nuukowo postawionej, nauki harmonji. Zarlino, ten mnich fran, ciszkański, zmarły jako 70 letni starzec 1590 roku, ustala w swych wiekopomnych traktatach, wydanych w 2-ej połowie stulecia, istotę akordów majorowego, opartego na górnych i minorowego — na dolnych alikwotach. Akordy te nawzajem sobie przeciwstawia, dając podwaliny dzisiejszym teorjom harmonicznym d' Indy'ego, Riemanna i innych.

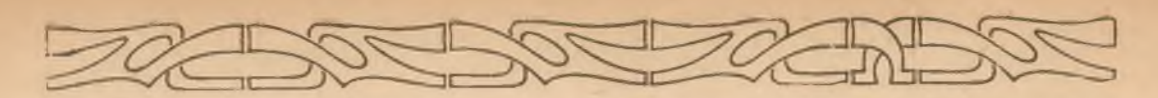
System odrodzonej nauki Zarlina, przyjęty przez jednostki, nie przyjmuje się ogólnie, zwalcza go bowiem już w zaraniu, też we Włoszech powstający, system generałbasu. Oryginalna narodowa produkcja muzyczna włoska, której największy rozkwit przypada na pierwszą ćwierć XVI stulecia t. j. od chwili pojawienia się pierwszych wogóle, drukowanych zbiorów u Petrucci'ego, aż do momentu gdy Włochy dostały się pod wpływ muzyków północy: Niderlandczyków. Genjalny Willaert przybywa do Wenecji, za nim przyjeżdżają inni i, obejmując przednie stanowiska, wywierają tem potężniejszy wpływ na produkcję artystyczno-muzyczną Włochów.

Włosi sposób pisania wielogłosowy przejmują; można więc ich nazwać kontynuatorami myśli Niderlandczyków — z drugiej jednak strony umieją oni w swych dziełach przeprowadzić własne idee. Ostrołuki niderlandzkie zatracają pod niebem włoskim swą ostrość. Włoska duchem słodycz zastąpi surowość północy. Muzyka niderlandzka, która przybyła do Włoch, to muzyka wielogłosowa—sztuka łączenia kilku a nawet kilkudziesięciu melodji w jednolitą całość. Wobec ich jednoczesności stwarzają się współbrzmienia: akordy. Każdy ton akordu należy do innej melodji, do innego głosu. Linja melodyjna. a nie akord, jako taki — jest punktem wyjścia poszczególnego tonu. Plastycznie możemy sobie akord muzyki wielogłosowej uzmysłowić jako linję pionową, przecinającą linje poziome poszczególnych melodji. Analiza tych współbrzmień według systemu Zarlina jest b. trudna — dlatego też musiał być stworzony inny system, któryby miał jako podstawę nie bezwzględną wartość akordu i ich wzajemne ustosunkowanie, lecz odniesienie poszczególnych dźwięków kilku melodji jednocześnie słyszanych, do jednej z nich. Najbardziej do tego nadawał się bas i jako głos skrajny i stosunkowo z natury swej mniej ruchliwy. System taki opracowali i praktycznie do swych utworów zastosowali Banchieri i Viadana w swych „Concerti Ecclesiastici". Dzieła te zjawiają się około 1600 roku. System ten basu cyfrowanego, basu jeneralnego stworzony zostaje jednocześnie z nowym kierunkiem muzyki we Włoszech—tym razem reakcyjnym wogóle przeciw muzyce wielogłosowej, kierunkiem bardziej, że tak powiem, humanistycznym.

Pewne wyczerpanie się wielogłosowości czystej z jednej strony, z drugiej idee humanistyczne włoskie przyćmione przez sztukę napływową z Niderland — zaczynają się odzywać. We Florencji rodzi się muzyka jednogłosowa. We Florencji spotykamy się z próbą odrodzenia tragedji greckiej—próba kończąca się stworzeniem pseudo klasycznego widowiska, prototypu dzisiejszej opery.

(D. c. n)





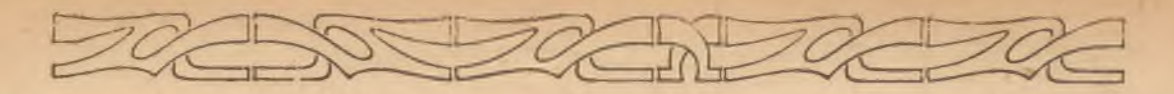
Nowości wydawnicze.

— Dr. phil. Alicja Simon. *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker. Zürich 1916.*

Już z prac innych autorów łatwo można było wywnioskować, że w niemieckiej muzyce dawniejszej nie brak dowodów wpływu melodji pochodzenia polskiego, zwłaszcza tanecznych. Sprawozdawca zebrał w swoim czasie wszystko to, co niemieccy teoretycy od 1500 — 1800 pisali w swych traktatach teoretycznych w tej kwestji, a zwłaszcza o polskich instrumentach i tańcach, i wydał swe notatki w pracy pt. „Die deutschen Musiktheoretiker des 16 - 18. Jahrh. und die polnische Musik" (w Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft"), prócz tego wskazał na wpływy niemieckie w muzyce polskiej 16 w. w pracy „Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland" (w „Sammelbände der intern. Musikgesell."). Inni polscy autorowie (Jachimecki i Opieński, oraz autorka powyższej pracy) również potrącali o tę sprawę. To zapewne dało dr. Simonównie zachętę do wyczerpującej pracy doktorskiej na ten temat. Powiedzmy odrazu: jest to istotnie praca niezmiernie sumienna; pełna dowodów znajomości literatury teoretycznej i praktycznej, źródeł historycznych i nowych opracowań. Na ich podstawie uzupełnia autorka to, co dotychczas wiedziano z zakresu jej tematu od pocz. 15 w. do końca 18. Zwłaszcza z zakresu tanecznej muzyki zdołała autorka w różnych bibljotekach znaleźć mało lub wcale nieznane dotąd tańce polskie pisane przez kompozytorów niemieckich. Przeoczyła jednak dwa zbiory bardzo cenne i obszerne: „Amoenitatum musicalium hortulus" i „Tafelmusik" Jana Fischera. O pierwszym zbiorze napisał sprawozdawca obszerne studjum w „Kwartalniku muzycznym" (1913) i wydał z niego polskie tańce (tamże, 1914); o drugim zaś pisała dr. Bronisława Wójcików (tamże, 1914). W następnem wydaniu będzie musiała dr. Simonówna uwzględnić te zbiory, liczące koło 30 tańców polskich.

W I części swej pracy zajmuje się autorka wyłącznie źródłami teoretycznemi i rozpowszechnieniem polskich instrumentów (skrzypce, kobza) na terytorjum niemieckiem. Czyni to bardzo skrupulatnie i z wielką umiejętnością wiązania faktów w całość. Metodycznie jednak byłoby korzystniejszem, gdyby tę część podzieliła na 3 zasadnicze działy: jeden poświęcony polskim instr., drugi teoretykom niemieckim, piszącym w owych czasach o polskich tańcach, trzeci zaś stosunkom kulturalnym ogólnym, t.j. muzykom polskim, którzy byli zajęci w Niemczech i niemieckim muzykom w Polsce. To nie przerywałoby toku myśli i wywodów, jak to widzimy i w 2. części jej pracy. Jeśli jednak chodzi o sam materjał, to musimy wyrazić autorce uznanie za dostarczenie nam mnogiej ilości informacji zupełnie nowych. Wpływają one znacznie na wartość pracy, której główny punkt ciężkości spoczywa w części drugiej.

Ta część rozpada się na 2 rozdziały. Pierwszy zajmuje się systematyką polskiej pieśni ludowej, jej opisem i gatunkami. Jakkolwiek rozdział ten nie wyczerpuje przedmiotu, to jednak jest cennym i jako pierwsza próba w tym zakresie i jako zbiór cennych spostrzeżeń, którym nie można nic zarzucić. Należy jednak wspomnieć, że dr. S. nie uwzględniła wartościowego zbioru podhalańskich melodji, wydanego przez J. Kleczyńskiego w „Pamiętniku Tow. Tatrzańskiego" (w 80-tych latach). Następnie wyrażenie „Motive von 4 Takten" jest już przestarzałe: mówimy obecnie o grupach 4=taktowych, w obrębie których mieszczą się motywy. W inne mniejsze szczegóły (np. opis zespołu wiejskiej muzyki, charakterystyka krakowiaka, nieuwzględnienie zbiorów rusińskich melodji Fil. Holessy, z których możnaby wysnuć wnioski co do wpływu tańca i rytmiki polskiej na wschodzie it.d.) nie wchodzę. — W drugim rozdziale tej części przechodzi dr. S. analitycznie wszelkie tańce polskie pochodzenia niemieckiego na podstawie tych wywodów, które stanowią treść 1 rozdziału. Cechy, które pozwalają nam rozpoznać wpływ tańca polskiego na melodykę niemieckich „polskich tańców" i kompozycji, pisanych w „polskim stylu" (np. „polskie sonaty" G. Telemanna, †1767), są następujące: „wyrazisty rytm" („prägnanter Rhythmus"; autorka nie objaśnia bliżej na czem ten rytm polega i nie podaje jego schematu), „wypracowany rytm" („ausgearbeiteter Rhythmus"; uwaga ta sama), „silniej zarysowana budowa okresów" (czy może lepiej wyrazić się: „budowa zdań": ale i w innych, niepolskich tańcach spotykamy ją), „żeńskie kadencje" (są jednak tańce polskie z kadencjami męskiemi), „zasada progresji" (uwaga trafna, lecz wymagająca bliższego wyjaśnienia ze względu na różne rodzaje progresji w ludowej muzyce), „powtarzanie tego samego tonu w szybkiem tempie" (i tu należy to na przykładzie wyjaśnić, gdyż tę samą cechę można spotkać, choć rzadziej, w innych tańcach), „synkopowany rytm" (jest jednak częstym w tańcach niepolskich, stąd należy wskazać, w których miejscach frazy zachodzi, gdy mowa o specyficznie polskim tańcu), „rozdzielona, akcentowana synkopa" (zdarza się w węgierskich tańcach, a te już w 16 w. zachodziły w tabulaturach), „powtarzanie tonów i fraz", „opisywanie tonu" (zapewne ozdobnikiem, stąd należy porównać te „opisania" z ludowem polskiem zdobnictwem melodyjnem), „akcenty na słabych częściach taktu", „częste powtarzania ósemek" (w jakich miejscach frazy i w jakich rytmicznych „okazjach"), „szerokie rytmy na jednym i tym samym tonie" (wyjaśnienie i przykład niezbędny!), „trzytaktowa budowa perjodów" (znane jest jednak w niepolskich tańcach, jako zjawisko powszechne), „przesunięcia akcentów" (spotykamy jednak bardzo często w tańcach czeskich!), „ozdobne kadencje" (znane też i bardzo charakterystyczne w tańcach węgierskich), „zwiększona kwarta", „pasaże na końcu" (nb. frazy, tj. w kadencji), „nuta przetrzymana w kadencji" (b. często spotykana maniera w tańcach 16 i 17 w., nietylko polskich). Nie można absolutnie zaprzeczyć, iż wszystkie te cechy istotnie zachodzą w polskich tańcach i że są one polskiemi, ale należało do-

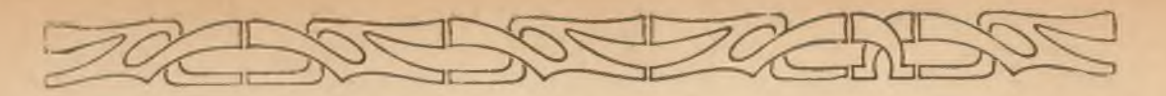


dać, że jedna lub nawet dwie wymienione cechy jeszcze nie stanowią nic o polskości tańca. Dopiero, gdy kompozytor połączy z sobą cechy różne, lecz należące równocześnie do różnych kategorji (budowa, rytm, rodzaj charakterystycznych interwali i t. d.) lub gdy choćby jedną cechę uwidoczni, lecz przeprowadza ją z konsekwencją, wtedy „polskość“ danego utworu staje się jeszcze bardziej widoczną. Zważmy bowiem, że prócz tańców, nazwanych specyficznie polskiemi, pisali kompozytorowie 16, 17 i 18 w. różne inne tańce. Autorka zaś nie może nas zapewnić, że tych cech, które uznała za polskie, niema w tych tańcach wcale. Stąd wniosek: badając elementy polskie w muzyce niemieckiej, należy uwzględnić także inne tańce, nie ograniczając się do t.zw. polskich. Kilka szczegółów pozostaje jeszcze do omówienia. Na str. 88 wymienia dr S. dwóch muzyków polskich, zajętych w 16/17 w. na dworze württemberskim, nazwiska ich są „Stopliński“ i „Tschabliński“. Przypuszczenie autorki, że ten drugi jest identyczny z pierwszym, nie jest uzasadnione ze względów językowych. Wszak „Tschabliński“ jest Czaplińskim, nie Stoplińskim. Rytm poloneza zawarty w „Ballo alla Polacka“ z tabulatury G. Picchiego (1621) miał już swego poprzednika w „Tabulaturze“ Jana z Lublina (1540), co wykazałem w „Kwartalniku muzycznym“ (1914). Pozatem i ten rozdział pracy autorki jest pełen wartościowych spostrzeżeń. Szkoda tylko, że autorka nie wzięła na uwagę harmonicznych właściwości tańców polskich i nie przyswoiła sobie nowszej analitycznej metody Riemanna, która doprowadziłaby ją w prostej drodze do dalszych rezultatów. Także studjum znanej pracy dr. Roberta *Lacha* p. t. „Zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie“ (1913) byłoby jej dało niejedną podnietę. Wielką wartość jej pracy podnosi obszerny dodatek muzyczny, zawierający wybrane polskie melodje ludowe na podstawie Kolberga i Glogera (w liczbie 40), dalej opublikowane częściowo przez innych „polskie tańce“ niemieckich i francuskich kompozytorów, oraz po raz pierwszy wydane przez dra S. tańce i utwory w „polskim stylu“ Medera, Telemana, Schmeltzera i innych, wreszcie kompozycje instrumentalne Marcina Mielczewskiego i Grabowieckiego. Praca dra Simonówny jest na ogół mimo swego naukowego charakteru dostępna dla każdego melomana i zasługuje na gorące poparcie.

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

= **A. Poliński**: Moniuszko. Nakładem księgarni Leona Idzikowskiego. Kijów, Warszawa 1914. Kraków S. A. Krzyżanowski. 12°, 79 str.

W swej popularnej książeczce usiłuje autor przedstawić życie i działalność Stanisława Moniuszki i dać charakterystykę jego twórczości. Wobec braku szczegółowej pracy o naszym kompozytorze wszelkie próby tego rodzaju są chwalebne, gdy przynoszą nowe materjały i nowe rezultaty ściśle naukowych badań, podanych choćby w przystępnej formie. Istotnie stronę biograficzną wzbogaca autor kilku przyczynkami, z których jednakże tylko list Moniuszki z r. 1853 (str. 61) posiada nieco większe znaczenie. Cytaty z współczesnych Moniuszce pism i listów muzyków są wprawdzie bardzo zajmujące, ale nie oświetlają ani życia, ani twórczości Moniuszki, lecz raczej tylko stosunek ówczesnej krytyki i muzyków do M. Natomiast bez porównania słabiej wypadła charakterystyka. Jej dobre strony nie przynoszą nic nowego. Każdy mniej więcej wie, że Moniuszko jest rdzennie polskim kompozytorem. Natomiast wpływy obce na M. nie są ani w całej rozciągłości uwzględnione, ani nawet w należytem świetle przedstawione. Tylko na słowo możnaby (o ileby można) wierzyć autorowi, że Wagner także wywarł wpływ na M. Ani bowiem przytaczane, jako niby dowód „alteracje“, „progresje modulujące“ i „modulacje nieprzygotowane“ (sic!) „imitacje kanoniczne“, „harmonje zdumiewające śmiałością“, „używanie recytatywów szerokich w formie ariosa“ (sic!) it.p. nie są niczem wagnerowskiem, skoro Moniuszko—pieśniarz znał je z kompozycji Schuberta — pieśniarza, najwybitniejszego i najśmielszego przed Wagnerem i Chopinem harmonisty, i z oper francuskich, ani też nie udowadnia autor choćby kilku przykładami i analogjami, z jakich dzieł Wagnera mógł je Moniuszko przejąć. Powiedzenie „a la Wagner“ jest tylko dla laika argumentem. Nie brak dowodów, iż autor nie jest w zgodzie z teorją muzyki i nie jest przygotowany w zakresie estetyki muzyki, a zwłaszcza stylistyki muzycznej. Nie zdaje sobie autor sprawy z terminu „funkcje harmoniczne“, skoro na str. 16 pisze: „..osobliwe... funkcje harmoniczne, niezbyt znane, skoro zwracały na siebie uwagę“. Wszak „funkcje harmoniczne“ nie mogą być ani oryginalnemi ani nieoryginalnemi, skoro termin ten oznacza tylko stosunek akordu do toniki. Muzyka nie zna „modulacji nieprzygotowanych“. Istnieją tylko wprowadzania dysonansów nieprzygotowanych, modulacje zaś mogą być djatoniczne, chromatyczne i enharmoniczne. Jest wykluczone, aby nawet „niektóre“ pieśni Kurpińskiego, Lessla, Szymanowskiej i Deszczyńskiego mogły zapoznawać malca (mowa o Moniuszce) również ze stylem dramatycznym (str. 91). Dopiero od czasów Schuberta, dokładniej mówiąc Schumana i Liszta zaczyna w pieśni objawiać się element dramatyczny. „Styl dramatyczny“ jest obcy formie podówczas tylko lirycznej. Zupełnie niezrozumiałem jest zdanie: „A przytem nie wprowadził do niej (mowa o „Halce“) motywów ludowych — jak jego poprzednicy — bo mu szło nie o folklor i nie o etnografję, lecz o nastrój dramatyczny“ (str. 30). Jaki związek zachodzi między „folklorem“ i „etnografją“ a — „nastrojem dramatycznym“? Czyż zestawiać „folklor“ z „nastrojem dramatycznym“, jest rzeczą możliwą? Na str. 54 pisze autor o „akordach pustych bez kwinty“. Z chwilą gdy brak kwinty, akord nie jest pustym, lecz t. zw. niepełnym, natomiast kwinty są puste, jeśli opuszczono tercję. Fałszywie i naiwnie interpretuje autor zdanie z listu Moniuszki: „... i wczoraj, jednym tchem od początku trzy akta Strasznego Dworu ukończyłem“ (str. 36 i nast.). Nie w jednym dniu napisał M. trzy akty owej opery. Słowa „jednym tchem od początku“ znaczą tyle co: „jednym tchem (t. j. bez przerwy) od początku (t. j. od godziny, w której rozpocząłem pracę w tym dniu) ukończyłem operę trzyaktową“. Moniuszko był nieścisły w wyra-



żeniu swych myśli. Wszak zamiast słowa „wierzyciel" pisze „dłużnik" (str 40). Że uwerturę można w jednym dniu napisać, na to mamy dowody. Używanie wszelkich obelżywych i trywialnych wyrazów w pracy nawet tak bardzo popularnej jest zupełnie zbędne, a nawet niesłuszne. „Niemiaszkami" nazywa Poliński naród niemiecki. Wytykam ten błąd z tego powodu, że, jeśli kto napisał rzeczową i piękną pracę o „Halce", to—Niemiec. Pracy tej Poliński nie znał: Jest to artykuł wielkiego Hansa von Bülowa w „Neue Zeitschrift für Musik" (t. 49, nr. 20). wydany przez panią Marję Bülow w III tomie „Briefe und Schriften" Bülowa (1896, str. 234 i nast.). Artykuł ten napisał Bülow pod wpływem protektorki Moniuszki, p Kalergis-Muchanow, a to w ocenie „Halki" wiele znaczy. Jeśli kto, to kapelmistrz oper Wagnera, Bülow, mógł był zauważyć wpływ Wagnera u Moniuszki — tego jednak nie czyni (choć właśnie był zajęty propagandą dzieł mistrza bayreuckiego), gdyż go niema. Mniejsza jednakże o to — ze względu na rok powstania „Halki". Ale Bülow z zupełną słusznością podnosi tylko „grosse Sauberkeit und Regelmässigkeit" stylu, co można zastosować do wszystkich późniejszych również dzieł Moniuszki. Bülow następnie znał doskonale dzieła Chopina. Wspomniałby o jego wpływie: ale nie czyni ani wzmianki, z zupełną słusznością. Chopinizmu w dziełach Moniuszki niema, nawet gdybyśmy się starali ograniczyć do polonezów i mazurków. Także zdanie o nauczycielu Moniuszki Rungenhagenie jest nie na miejscu. Wszak kolegą Moniuszki u R. był niemiecki Moniuszko: Lortzing... a ten nauczył się tyle, ile mu było potrzebne. O ile można nazwać inwencję Moniuszki bujną, o tyle tylko okazyjny zapał „może go stawiać narówni jedynie z Mozartem, Schubertem, Rossinim i Chopinem" (str. 76). Nietylko bowiem wielkość, ale i jakość i głębia wchodzi w rachubę przy inwencji. Polskiej literatury moniuszkowskiej (artykuł J. Karłowicza w „Echu muzycznem" i Z. Jachimeckiego w „Pamiętniku literackim" lwowskim) również autor nie wyzyskał, mimo, że zasługiwały na to w całej pełni.

Powinien był autor starać się wedle sił określić także historyczne stanowisko Moniuszki w muzyce polskiej. Strona wydawnicza zasługuje na uznanie dla kijowskiej firmy.

(Pisano w roku 1914).

Dr. Adolf Chybiński.

W okresie czasu od 1/7 1914 do dnia dzisiejszego ukazały się następujące rozprawy i prace polaków:

Dr Zdzisław Jachimecki. Rozwój kultury muzycznej w Polsce, Kraków 1914. Skład główny w księgarni Ant. Piwarskiego. 8°, 165 str.

Dr Zdzisław Jachimecki. Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły, 1424 — 1430. Kraków 1935, Nakładem Akademji Umiejętności (odbitka z Rozpraw wydziału filolog.), 8°, 38 str.

Dr Józef Reiss. Problem treści w muzyce, Kraków 1915 (bez firmy wydawniczej), 8°, 198 str.

Dr phil. Alicja Simon. Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker. Zürich 1916. Druck von Gebr. Leemann & Co. 8°, 198 str.

Dr Józef Reiss. Formy muzyczne Lipsk 1917. Nakładem i drukiem Breitkopfa i Haertela, 8°, IV+132 str.

Z żałobnej karty.

Od 1 lipca 1914 r. do 1 października r. b. z grona przedstawicieli świata muzycznego ubyły między innemi następujące jednostki:

a) Polacy.

Różycki Aleksander, prof. konserwatorjum warszawskiego, zmarł w 1914 r

Górski Władysław, skrzypek zm. w Lozannie, 7 lutego 1915 r.

Strobl Rudolf. pedagog gry fortepjanowej zm 1915 r.

Wilczyński Bolesław, historyk i krytyk muzyczny, zm. 15 kwietnia 1915 r.

Grossman Ludwik, kompozytor, zm. w lipcu 1915 r.

Poliński Aleksander, autor „Dziejów muzyki polskiej" i inn. zm. 13 sierpnia 1916 r.

Brzezicki Tomasz, prof konserwatorjum warszawskiego, zm. 15 września 1916 r.

Reszke Edward, artysta-śpiewak, zm. w 1917 r.

b) Innych narodowości.

Sgambatti Jan, kompozytor włoski, zmarł w 1914 r.

Essipow Anetta. znana pjanistka, zmarła w 1915 r.

Goldmark Karol, kompozytor, zm. w 1915 r.

Ecorcheville Juljan, znany francuski badacz i historyk muz., padł w obecnej wojnie w 1915 r.

Sarjabin Aleksander, wybitny kompozytor rosyjski, zm. w 1915 r.

Stavenhagen Bernard, pjanista i kapelmistrz, zm. w 1915 r.

Glasenapp Karol, bjograf Wagnera, zm w 1915 r.

Taniejew Sergjusz, wybitny kontrapunkcista rosyjski, zm. w 1915 r.

Malling Otto, kompozytor, dyrektor konserwatorjum w Kopenhadze zm. w 1915 r.

Holländer Gustaw, kierownik konserwatorjum Sterna w Berlinie, zm. w 1915 r.

Carreno Teresa. znana pjanistka, zmarła w 1917 r.

Richter Hans, jeden z wybitniejszych kapelmistrzów. zm. w 1916 r.

Battke Max, zm. w 1916 r.

Niemann Albert. zm. w 1917 r.

Scharwenka Filip. zm. w 1917 r.

Reger Max, zm. w 1916 r.

Tosti Franciczek.

Granados y Campina, pjanista i kompozytor, rodem hiszpan.

Dr Cummings Wiliam, śpiewak, prof. śpiewu, kapelmistrz, historyk muz.



Maclean Karol, angielski uczony muzyczny.
Ljadow Anatol, kompozytor rosyjski.
Gernsheim Fryderyk, kompozytor.
Rudorff Ernest, pjanista i kompozytor.
Dr Mennicke Karol, kapelmistrz i uczony muz.
Heuberger Ryszard, krytyk muz., kompoz.
Kremser Edward, chórmistrz, kompozytor.

NB. D. n.

Większości zmarłym muzykom poświęcone będą oddzielne wspomnienia i prace.

KRONIKA.

— **Od Redakcji.** Po czteroletniej z górą przerwie stajemy znowu do pracy pełni najszczerszych chęci służenia, jak dawniej, dla dobra sztuki muzycznej, w pierwszym rzędzie rodzimej, utrzymania wydawnictwa na stopie jaknajpoważniejszej, najobszerniejszej; pragniemy, jak dawniej, dorzucać kartki do dziejów muzyki ojczystej, prowadzić szerokie sfery na wyższe szczeble kultury muzycznej i żądań artystycznych, być rzecznikiem w sprawach muzycznych, informować o wszystkiem co dotyczy ruchu i życia muzycznego.

Mamy nadzieję, że pomimo trudności czasu obecnego, a przedewszystkiem trudności wydawniczych, zamierzenia nasze, będziemy mogli zrealizować i zaskarbić sobie, jak dawniej, sympatję szerszego koła czytelników. Możność urzeczywistnienia naszych planów oparta jest i na tym, że głównemi współpracownikami „Przeglądu muz." będą, jak dawniej, prof. dr. Adolf Chybiński, dr. Józef Reiss, dr. Zdzisław Jachimecki, nie licząc całego szeregu nowopozyskanych sił ze świata muzycznego.

Z prac, przeznaczonych do druku, możemy już dziś zapowiedzieć dalszy ciąg rozpoczętego swego czasu studjum dr. Chybińskiego o Bachu, tegoż autora artykuły historyczne z zakresu dziejów muzyki polskiej, jak 1) O nieznanym dotąd wielkim traktacie o kontrapunkcie Gorczyckiego (18 w.), 2) O wpływach francuskich w muzyce polskiej, 3) O muzycznym pamiętniku polskim z 18 w., 4) o melodjach tatrzańskich etc.

Jak już na innem miejscu zaznaczyliśmy poświęcone będą niektórym zmarłym podczas wojny wybitnym muzykom oddzielne artykuły, w pierwszym zaś rzędzie podamy pracę dr. Chybińskiego o Regerze, następnie o Debussym, Skrjabinie, Goldmarku i t. d.

Pragnąc nawiązać kontakt z ostatnim zeszytem „Przeglądu muz." (1/VII 1914) i dać informacje o wszystkiem, co do dnia dzisiejszego w świecie i życiu muzycznem zaszło, poza wykazem osób zmarłych i ogólnym wymienieniem nowości bibljograficznych, damy stopniowo, poczynając od dzisiejszego N-ru, szczegółowy rozbiór krytyczny nowowydanych rozpraw i książek oraz uzupełniające sprawozdanie z ogólnego ruchu wydawniczego polskiego i niemieckiego z okresu wojny, dalej treściwy przegląd ruchu muzycznego w głównych ogniskach życia muzycznego polskiego, a więc w Warszawie, Krakowie i we Lwowie, a niezależnie od tego zdamy sprawę z całego życia muzycznego niektórych krajów obcych, począwszy od dnia przerwy wydawnictwa; o tem co na polu twórczości muzycznej polskiej w ciągu omawianego czasu zdziałano, damy w najbliższym czasie również dokładne wiadomości.

= **Nowe czasopismo muzyczne.** We Lwowie z dn. 1 października r. b. zacznie wychodzić pod redakcją p. St. Niewiadomskiego dwutygodnik „Gazeta muzyczna"

= **Z życia muzycznego w Warszawie.**

Sezon koncertowy w Filharmonji rozpoczyna się 2 b. m. wieczorem inauguracyjnym poświęconym muzyce polskiej i z udziałem prof. Henryka Melcera. Szczegółowy plan kampanji artystycznej Filharmonji podamy w następnym numerze.

Opera rozpoczęła sezon z początkiem września. Grono artystów opery powiększył p. Ignacy Dygas, który niedawno powrócił z Moskwy. Kapelmistrzami są pp. Mazurkiewicz, Wallek Walewski i inn. Spodziewany jest przyjazd p. Dołżyckiego.

Bawi w Warszawie p. Emil Młynarski, który podczas wojny dyrygował w Anglji i Moskwie. Na pierwszym koncercie, którym p. Młynarski dyrygować będzie w Filharmonji, usłyszymy „Polonję", utwór napisany na prośbę p. Młynarskiego przez współczesnego angielskiego kompozytora Elgara i osnuty na naszych najpopularniejszych motywach i hymnach.

— Sala kameralna Hermana i Grossmana rozpoczęła sezon wieczorem, który wypełniła p. Siemaszkowa.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. — Telefon 266-07

Za pozwoleniem cenzury niemieckiej.